

saggi

«Questo non deve essere mostrato». Situazioni di marginalità nella società odierna attraverso la trilogia teatrale *Morire di classe* di Lars Norén

Elisa Pecere

In realtà, i rapporti degli uomini fra di loro sono oggi più impenetrabili che mai. La comune gigantesca impresa in cui si sono impegnati sembra dividerli sempre di più; l'aumento della produzione provoca l'aumento della miseria, e solo pochi uomini traggono un utile dallo sfruttamento della natura: come? Sfruttando altri uomini.

(B. Brecht, *Scritti teatrali*)

Le relazioni d'amore, o piuttosto la loro assenza, costituiscono la nervatura essenziale dell'osservazione. [...] In altri termini, ciò che si scopre è che sta per costituirsi una patologia dei cattivi sentimenti famigliari.

(M. Foucault, *Gli anormali*)

1. Verso un teatro sociale

Lars Norén, il più famoso drammaturgo svedese contemporaneo, rappresenta un caso curioso. Curioso perché pare vi sia una strana asincronia tra gli eventi che hanno scandito la storia della sua crescita intellettuale e personale e quelli che hanno caratterizzato le dinamiche della storia culturale negli ultimi quarant'anni. Basti pensare che negli anni Sessanta, quando i giovani di tutto il mondo sono in fermento, riesce a malapena a sbarcare il lunario con la sua personalissima "schizopoesia", attraverso la quale cerca di mettere ordine nella propria vita, rielaborando e superando il proprio disagio psichico. Insomma, quando le avanguardie riscoprono il teatro politico e la strada, l'ospedale, il carcere, i musei, le gallerie d'arte come luoghi deputati alle rappresentazioni, proponendo un repertorio mirato alla coscienza collettiva, l'introverso Norén resta a guardare. Con occhi spalancati, come ci ha recentemente dimostrato, ma guarda soltanto. Tant'è vero che per il suo primo tentativo drammaturgico, *Kingdon Hotel* (1968), decide di impostare l'azione in quella che sarà l'ambientazione autobiografica tipica della sua prima produzione tea-

saggi

51

trale: l'hotel (o la casa), inserendosi di fatto nella tradizione strindberghiana dei drammi famigliari e da camera. Similmente al suo illustre predecessore, inoltre, Norén continua a coltivare la scrittura attribuendole il significato di fuga dalla realtà e di terapia. Quanto questo tipo di compenetrazione tra vita e arte sia lontana dal gusto per la cultura impegnata del tempo lo si capisce dal fatto che per i successivi dieci anni i più si ostineranno a snobbare le sue pièce. Raccoglie i suoi primi successi solo alla fine degli anni Settanta con i drammi *Modet att döda* (*Il coraggio di uccidere*, 1978) e *Orestes* (1979), in cui rielabora in senso psicanalitico le figure della mitologia greca sulla scia di O'Neill, altro suo indiscusso maestro.

L'inversione di tendenza della critica coincide con l'ingresso negli anni Ottanta, periodo in cui Norén mostra finalmente un mutato atteggiamento verso la scrittura drammatica, di cui sembra aver compreso le potenzialità e a cui si dedica ormai totalmente. Non è più solo un'attività ancillare della poesia, né un modo per arrotondare. La prima metamorfosi, quella da poeta a drammaturgo, è completa. Certo, il fattore autobiografico è sempre presente negli inferni famigliari borghesi che delinea, ma Norén riesce ora a rendere più chiaro e universale il messaggio che desidera trasmettere, così come faceva quando componeva versi. Le «commedie disumane» (*omänskliga komedier*), come le definisce Mikael Van Reis¹, mostrano gli incontri/scontri fra individui in una stanza chiusa (*det slutna rummet*) e soffocante, i quali vivono la crisi dei valori famigliari. La stanza è la scena, uno spazio delimitato, concreto, claustrofobico e al contempo simbolico, soggettivo e psicologico in cui prendono vita i fantasmi dell'inconscio (l'origine dell'individuo, il risveglio della sessualità e la differenza tra i sessi) in una battaglia di nervi dal sapore strindberghiano². La stanza non ha né porte né finestre sul mondo esterno, perciò i personaggi sono intrappolati, condannati in questa realtà. La "disumanità" a cui fa riferimento Van Reis scaturisce nel momento in cui i personaggi interagiscono e sembrano aver perduto l'amore, la fiducia e il rispetto per sé e per gli altri.

Il teatro di Lars Norén ha assunto negli ultimi quindici anni un aspetto spiccatamente politico. Si può senz'altro obiettare che il teatro è sempre e per sua stessa natura una manifestazione politica, in quanto implica una reazione umana ad una situazione contingente. Tuttavia, nel passaggio dai quartetti borghesi alla sua ultima drammaturgia, in corrispondenza del terzo e quarto volume delle "pièce morte" (*De döda pjäserna* III-IV, rispettivamente 1994 e 1995), il carattere delle opere dello svedese è assai più universale e corale. Dai drammi famigliari, dunque, a quelli sociologici; da drammaturgo intimista a indagatore sociale. Si tratta della seconda metamorfosi dell'autore e, di nuovo, quello che parrebbe un brusco cambio di rot-

1. Di M. Van Reis si ricordano *Den Omänskliga Komedin*, Postfazione a L. Norén, *De Döda Pjäserna* IV, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1995 e *Det Slutna Rummet. Sex Kapitel om Lars Noréns Författarskap 1963-1983*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1997.

2. Il legame tra Strindberg, O'Neill e Norén è stato più volte messo in evidenza dalla critica svedese allorché, trovandosi davanti alla necessità di etichettare la produzione di quest'ultimo, accoglie il termine "super-naturalismo", impiegato in precedenza dallo stesso O'Neill per definire la scrittura di Strindberg. Un ulteriore anacronismo nella carriera letteraria di Norén.

ta altro non è che la naturale evoluzione della sua antecedente produzione teatrale. Infatti, la motivazione che scatena scontri ed evita gli incontri è sempre il “disamore”, come lo ha felicemente definito Giuliana De Witt³.

Così come O'Neill denunciò la disgregazione della società e la conseguente alienazione degli individui, Norén traccia una parabola della condizione umana nella società contemporanea. Tuttavia, l'originalità della nuova direzione intrapresa è stata riconosciuta dalla critica che, in riferimento alla stessa, conia l'aggettivo *norénisk* (noreniano). Il fatto non è da sottovalutare, se si considera che, solitamente, la creazione di simili neologismi è un evento posteriore alla morte dell'autore. Di nuovo una stranezza nel percorso dell'autore, questa volta all'insegna della precocità.

Ciò che caratterizza le pièce sociologiche sono innanzitutto i feroci attacchi alla politica svedese e ai suoi connazionali. Nome e cognome di persone importanti non vengono risparmiati. A spingere Norén, intellettuale di sinistra, verso una critica così dura della socialdemocrazia, che pure molto ha fatto per il suo paese, è stato il disincanto derivante dalla linea politica di compromessi seguita dall'allora primo partito svedese, la quale ha portato al deterioramento del *Welfare*. Lo spiato ritratto della società svedese contemporanea, caratterizzato da violenza sia fisica che psicologica, crudeltà, emarginazione e oppressione, è opera di un socialista deluso. E, tuttavia, Norén tiene a precisare che le situazioni da lui dipinte sono universali: è la Svezia, ma potrebbe essere l'Italia o la Cina. Lo scopo dell'autore, però, è che si parli dei problemi della società di oggi affinché, attraverso la conoscenza e l'accettazione, si possano muovere i primi passi verso la soluzione.

Per questa sua nuova apertura drammaturgica, capitali sono gli insegnamenti teatrali di Bertolt Brecht e di Antonin Artaud, mentre a livello umano e ideologico è impossibile non rilevare le tracce dei pensieri di Michel Foucault e di Franco Basaglia.

2. *Morire di classe*

Le opere che meglio rappresentano il teatro sociologico noréniano sono quelle raccolte nella trilogia *Morire di classe*, iniziata nel 1997 con il fluviale testo *Personkrets 3:1*. La seconda pièce, *Skuggpojarna*, ambientata in un carcere, è del 1999. L'ultima parte è *Till minne av Anna Politkovskaja*, finita di scrivere nel 2005, ma allestita solo nel 2007.

In *Morire di classe*, la famiglia si è dissolta, ma la struttura di base resta immutata: la stanza è la piazza, la famiglia è il sistema sociale che non funziona più alla perfezione, i problemi permangono e la mancata comprensione, di sé e degli altri, corrompe ogni possibile relazione.

Il titolo della trilogia del drammaturgo svedese è in italiano e fa esplicito riferi-

3. G. De Witt, *The Drama of "Disamore" in the Works of Lars Norén from His Debut up to "De döda pjäserna"*, in "North-West Passage", 2, 2005, pp. 195-207.

mento all'omonimo e famosissimo libro di denuncia scritto alla fine degli anni Sessanta dal dott. Franco Basaglia per la soppressione delle istituzioni manicomiali, simbolo della discriminazione che la società perpetrava nei confronti dei malati mentali, umiliati, privati della loro dignità e dei loro diritti, trattati alla stregua di bestie. Erano anni in cui si considerava la malattia mentale come un male incurabile. *Morire di classe*⁴ è un'opera che ha posto il Governo e l'opinione pubblica italiana dinanzi alle scandalose condizioni degli internati nei centri psichiatrici, attraverso fotografie-shock, accompagnate e commentate da citazioni di celebri scrittori, tra i quali Primo Levi, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Michel Foucault, Rainer Maria Rilke, Jonathan Swift, nonché da impressionanti passi scritti da ex degenti dei manicomi.

Norén ha conosciuto Basaglia e la sua lotta grazie a questo libro, che lo ha enormemente colpito. In particolare, egli ha ripreso e rielaborato due concetti di Basaglia. Il primo è il peso attribuito alla responsabilità sociale, sia nell'insorgere del disturbo psichico, sia nella terapia, sia, infine, nell'accoglienza del malato dopo la cura. È per rendere la società consapevole delle proprie responsabilità che il drammaturgo scandinavo scrive le sue pièce. Secondo lui, l'uomo moderno è affetto da incomunicabilità e questo lo rende una persona psichicamente malata. Pertanto, ognuno di noi è o potrebbe essere un malato. Le persone maggiormente affette da incomunicabilità si alienano, divengono violente, non riescono a dialogare e cercano conforto nell'alcol o nelle sostanze stupefacenti, sono soggetti smarriti e disperati. Come si può arguire dai suoi testi, Norén, come Basaglia, sostiene che la malattia, prodotto della società, comporti a sua volta una perdita di individualità e di libertà. L'unico rimedio a questa malattia è l'amore, che giunge solo con l'accettazione dell'altro. L'amore degli altri genera l'amore per se stessi e per gli altri.

Il secondo punto fondamentale ripreso da Basaglia è l'idea di adattamento a una condizione disumana: l'ospedale psichiatrico rappresentava l'unico riferimento per il malato, poiché la vita del paziente si svolgeva interamente all'interno della struttura e, per quanto il trattamento fosse disumano, col tempo la situazione veniva da lui percepita come "normale". La sua personalità veniva annullata dall'isolamento e dall'assoluta mancanza di rapporti umani, lo spirito di iniziativa e di creatività veniva sostituito dall'apatia, dal vuoto emozionale e dalla perdita di interesse alla vita. Non esisteva più il passato, né il futuro, solo il presente, fatto di giorni sempre uguali. Una volta privato di quell'unico riferimento, le famiglie, lasciate sole dallo Stato, non sono state in grado di accogliere il dimesso e tutto ciò che rimane è un totale senso di smarrimento. La stessa cosa, come si vedrà tra poco, si è verificata con la crisi del *Welfare State* in Svezia.

4. F. Basaglia, F. Ongaro Basaglia, *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Einaudi, Torino 1969. Il libro fotografico *Per non dimenticare*, pubblicato dalla EGA Editore nel 1998, vent'anni dopo l'approvazione della Legge Basaglia, contiene le immagini di *Morire di classe* e una Prefazione di Franca Ongaro Basaglia.

2.1. Fine del *folkhem*

Per ben comprendere la critica dell'autore allo Stato sociale svedese e il rapporto che lo lega a Basaglia, è necessario avere chiaro in mente che quanto si intende per *Welfare State* svedese è molto più della mera idea di uno Stato le cui caratteristiche principali sono un'organizzazione e un controllo capillari, finalizzati a garantire il benessere del cittadino "dalla culla alla tomba". È necessario, piuttosto, riflettere sull'etimologia di uno dei due termini svedesi in uso per designare lo Stato sociale svedese: esso, infatti, è chiamato *välfärdsstadt*, equivalente di *Welfare State*, ma anche *folkhem*. Quest'ultimo vocabolo, coniato da Per Albin Hansson negli anni Trenta dello scorso secolo, è composto da due parole: *folk*, che significa "popolo, gente" e *hem*, cioè "casa", intesa come luogo di aggregazione familiare. Da ciò si deduce che lo Stato sociale svedese era stato inizialmente concepito come un'istituzione capace di prendersi cura dei cittadini, in quanto membri di un'unica grande famiglia, nella quale ognuno si doveva riconoscere nel rispetto reciproco e nell'amore verso il prossimo. In questo modo, lo Stato gradualmente si è sostituito al nucleo familiare. La nazione svedese è stata per lungo tempo un'organizzazione a carattere collettivistico, che, se da un lato violava il progetto individuale con la continua presenza dello Stato nella vita privata, lasciava comunque un certo margine alla vita di relazione di ciascun membro. Purtroppo, il *folkhem* ha iniziato a mostrare i suoi limiti a partire dalla metà degli anni Sessanta del xx secolo ed è oggi in piena crisi.

A tale proposito, è interessante vedere che il Norén dei "drammi familiari" dipinge la morte della famiglia come nucleo sociale, mentre quello dei "drammi sociologici" descrive la fine della grande famiglia del *folkhem* svedese, ma alla fine sono sempre i singoli individui le vere vittime di questo fallimento socio-politico.

L'autore scandinavo, perciò, vuole sfatare il mito di un *Welfare* efficiente e perfetto per dimostrare che, quanto Basaglia disse circa l'istituzionalizzazione che avveniva all'interno dei centri psichiatrici, è accaduto anche in Svezia:

L'assenza di ogni progetto, la perdita di un futuro, l'essere costantemente in balia degli altri senza la minima spinta personale, l'aver scandita ed organizzata la propria giornata su una dimensione dettata solo da esigenze organizzative che – proprio in quanto tali – non possono tenere conto del singolo individuo e delle particolari circostanze di ognuno: questo è lo schema istituzionalizzante su cui si articola la vita dell'asilo⁵.

La colpa, dunque, è del sistema su cui poggia la società. A farne le spese sono state persone che non sono riuscite a sfruttare a loro vantaggio il sostegno offerto dalle istituzioni per conquistare la loro soggettività. Questo proprio perché l'appar-

5. Franco Basaglia nel discorso *La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione* (*Mortificazione e libertà dello "spazio chiuso", considerazioni sul sistema "open door"*), in Id., *L'utopia della realtà*, Einaudi, Torino 2005, pp. 17-26.

rato statale era così attento a soddisfare tutte le loro esigenze, da divenire esso stesso fonte di alienazione. Il *Welfare State* ha determinato la malattia, avendo instaurato con il cittadino

un rapporto di assoluta soggezione e dedizione al “buono” che si dedica a lui, che si china – dalla sua altezza – ad ascoltarlo e non dice mai di no. Ciò non potrà che accelerare il processo regressivo che lo spingerà a sprofondare gradualmente in un moribondo, indolore annientamento totale che chiamerei una sorta di istituzionalizzazione molle⁶.

E, sempre per usare le parole di Basaglia, incredibilmente adatte anche all'argomento svedese che stiamo affrontando, l'individuo alienato

continuerà a sentire la libertà, di cui avverte la presenza, come qualcosa venutagli dal di fuori, non come il risultato di una sua conquista. [...] Non andrà oltre il limite che gli era stato prima imposto. [...] È lì, in attesa che qualcuno pensi e decida per lui perché non sa, o non si vuole fargli sapere, di poter fare appello alla sua iniziativa, alla sua responsabilità, alla sua libertà⁷.

Ecco messa a fuoco, quindi, la causa della situazione di marginalità in cui versano tutti i personaggi noréniani. Il loro problema, però, è aggravato dalla crisi dello Stato sociale che li ha completamente lasciati in balia di se stessi: ora non c'è più nessuno che pensi o decida per loro e, tuttavia, aspettano che qualcuno lo faccia. Come accadeva ai malati di mente dimessi dai manicomi, per questi “nuovi malati” non esiste il futuro e sono totalmente avulsi dal passato. Addirittura rifiutano la responsabilità di agire, escludono categoricamente la possibilità di mutare lo stato delle cose. In fondo, in loro sono già sopraggiunti l'apatia verso la vita e il desiderio di morire: la condizione presente non dona loro né la voglia né la speranza di risollevarsi dal degrado in cui sono irrimediabilmente precipitati. Assumono, perciò, atteggiamenti autodistruttivi, che danno loro l'illusione di un sollievo, seppur temporaneo, dalla disperazione. Ma, di fronte ad uno Stato che ha castrato la loro soggettività, che li ha portati ad ammalarsi e a perdere la loro libertà di individui, sentono di non avere nemmeno il diritto di morire. Quella che i personaggi di Norén conducono è una non-vita, nella quale sono intrappolati e che desiderano abbia presto una fine. Nessuno pare aver compreso che il loro recupero, invece, potrebbe rappresentare un nuovo inizio per il *folkhem* in Svezia e per tutti i paesi in cui si riscontri una simile situazione. È come se, preso atto del loro fallimento, fossero stati abbandonati, perché non idonei alla vita sociale. Norén, come fece Basaglia in Italia prima di lui, vuol dimostrare che sta alla società ricondurre i soggetti alienati alla graduale conquista di una libertà di cui si sentano padroni e responsabili. I soggetti malati restano comunque esseri umani. Allo Stato, inteso

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

come rappresentante di tutto il popolo, si chiede una prova di maturità attraverso la quale riconoscere e correggere gli errori nel *välfärdsstad* e, così facendo, aiutare quanti sono stati apparentemente dimenticati da esso. Questo è il presupposto necessario per una società migliore e veramente giusta.

3. Presentazione delle opere

È, a questo punto, opportuno presentare le caratteristiche principali di ciascun dramma appartenente alla trilogia. In seguito, verranno prese in considerazione le caratteristiche comuni più importanti, eventualmente supportate con esempi tratti dai testi.

3.1. *Personkrets 3:1*⁸

Il titolo (*Gruppo di persone 3:1*) allude alla definizione ufficiale impiegata per designare i senza tetto e gli emarginati che popolano la zona di Sergels Torg, nel centro di Stoccolma. Qui, tra gli esclusi e gli scarti della società, Lars Norén riesce a trovare una nuova “stanza”, ove ambientare l’azione e gli inevitabili conflitti.

È la prima parte della trilogia. Per scriverla Norén ha vissuto per diverso tempo a contatto con le persone più emarginate di Stoccolma, affiancando le organizzazioni di assistenza sociale. Fondamentali sono stati i dialoghi con gli psicologi e con gli stessi disagiati, le cui parole ed esperienze sono spesso state riportate nel testo.

Il dramma presenta una struttura in tre atti, ciascuno comprensivo di diverse scene, e con un numero considerevole di personaggi, sempre presenti sulla scena durante l’intera rappresentazione. Non v’è una vera e propria trama e i personaggi non maturano né migliorano la loro situazione. Il raccontarsi dei personaggi, più che le loro azioni, è la caratteristica fondamentale del testo in quanto mezzo per raggiungere lo scopo del drammaturgo svedese: smuovere le coscienze degli spettatori.

Anticipatori di questa pièce sono stati *En sorts hades* (*Una specie di Ade*, che ha avuto pure una fortunata edizione televisiva curata dallo stesso autore, al suo esordio come regista di una propria opera) e *Kliniken* (*La clinica*), contenute nel quarto volume delle “pièce morte”⁹. Anch’esse, infatti, si focalizzano sugli emarginati, in questo caso gli ospiti di un ospedale psichiatrico, e si distinguono dalle precedenti per il loro carattere polifonico. Il luogo, sia fisico che mentale, amplifica la sensazione di isolamento e di abbandono nella quale gli internati sono costretti. L’autore fa qui riferimento alla propria esperienza in una struttura psichiatrica durante gli anni dell’adolescenza, continuando a scrivere alla luce della compenetrazione di vita-arte a cui si è accennato.

8. Per le citazioni dal testo, l’edizione a cui è stato fatto riferimento è L. Norén, *Morire di classe – Personkrets 3:1*, Bonniers, Stockholm 1998. Le traduzioni sono mie.

9. *En sorts Hades* e *Kliniken* sono le prime due parti di un’altra trilogia, quella dell’ospedale psichiatrico, la quale si conclude con *Terminal II*, opera ancora inedita.

3.2. *Skuggpojarna*¹⁰

Skuggpojarna (*I ragazzi ombra*), ambientato in un carcere svedese, ha avuto un periodo di gestazione piuttosto lungo e tormentato prima di essere ultimato, messo in scena e dato alle stampe nel 1999. È il primo testo scritto dopo la tragedia *Sju tre* (*Sette tre*), di cui condivide l'intento di denuncia.

Come nel precedente *Personkrets 3:1*, manca una vera e propria trama. Solo un personaggio riesce, attraverso il suicidio, a liberarsi dalla stasi che colpisce tutti. Gli altri, resteranno in scena per tutta la durata della rappresentazione. Si noterà che le situazioni di emarginazione e disagio nascono già da prima della detenzione, nel mondo libero, fra le mura domestiche. Le scansioni temporali sono assai vaghe e la ripartizione in atti scompare a favore di una giustapposizione di scene, intervallate talvolta dalla musica e da frequenti cambi di luoghi; l'impressione è di assistere a uno spettacolo del teatro epico brechtiano.

Nella struttura penitenziaria sono detenuti sette uomini che si sono macchiati di reati estremamente gravi, dall'omicidio per ragioni ideologiche alla violenza su minori. Un'aspra critica del sistema carcerario svedese è gridata attraverso le loro voci e quelle dei secondini che li sorvegliano.

Il testo fa palese riferimento agli scritti del filosofo francese Michel Foucault a proposito dei cosiddetti "anormali" e del sistema carcerario inteso sia come strumento di riabilitazione che di mortificazione. Sono pertanto rilevabili due linee: una è la critica al sistema carcerario, che ha necessità di un ammodernamento in quanto fa parte di un sistema sociale malfunzionante, l'altra è il ritratto della decadenza della famiglia, che è all'origine delle azioni criminali dei detenuti. Il rapporto con la propria infanzia costituisce il nucleo del dramma.

Le difficoltà nel trattare l'analisi di una pièce come *Skuggpojarna* derivano principalmente sia dai delicati temi trattati sia dal fatto di non poter ignorare i tragici fatti a cui essa è inscindibilmente collegata, essendo, infatti, il tentativo di superare un dramma teatrale e una tragedia umana reale che hanno segnato l'intera Svezia.

È, quindi, necessaria una breve digressione, per dare un quadro sommario del contesto quantomeno delicato in cui l'autore si è trovato a vivere e a lavorare¹¹. L'idea di scrivere *Skuggpojarna* giunge all'autore in una situazione internazionale molto particolare: giornali di tutto il mondo trasmettono, dall'inizio degli anni Novanta, servizi sulle rivolte nelle carceri in paesi come Turchia e Brasile. Norén decide di indagare le condizioni dei carcerati in Svezia e di dedicare la seconda parte di *Morire di classe* a questo tema. Sfortunatamente, diversi impegni frenano la possibilità di informarsi adeguatamente in merito. Proprio nel momento in cui Norén sta considerando di accantonare temporaneamente il progetto, riceve una provviden-

10. Per le citazioni dal testo, l'edizione a cui è stato fatto riferimento è L. Norén, *Morire di classe – Skuggpojarna*, Bonniers, Stockholm 1999. Le traduzioni sono mie.

11. Per ulteriori informazioni relative alla vicenda di *Sju tre* si faccia riferimento al contributo di G. Von Platen, *Brevet från bunkern. Tragedi i tre akter*, in *Premiärer: succéer och fiaskon – triumfer och tragedier*, Fischer&Co., Stockholm 2001, pp. 312-39.

ziale lettera dal “Bunker” del carcere di Tidaholm, nella Svezia meridionale. Tre detenuti che partecipano a un circolo ricreativo teatrale si trovano in imbarazzo perché, dovendo scegliere un testo da interpretare, non riescono a trovarne uno né che preveda solo tre ruoli maschili né che li coinvolga davvero. Si domandano se Lars Norén abbia qualche suggerimento e se possa andare a trovarli per discutere della situazione. Dopo il primo incontro, affascinato dall’intelligenza vivace dei tre, Norén decide di scrivere personalmente un dramma, e di dirigerli in una tournée per la Svezia. Il lavoro metateatrale sarà intitolato *Sju tre*, prendendo spunto dall’etichetta – “Sju:treor” – con cui vengono indicati i detenuti pericolosi. A Tidaholm, gli *sju:treor* vivono nel cosiddetto “Bunker”. Secondo il paragrafo 7:3 della Costituzione svedese, infatti, i criminali recidivi, ritenuti inclini a evadere o a continuare gravi azioni illegali durante e dopo il periodo di detenzione, devono essere segregati in un raggio di massima sicurezza. Ora, essendo l’85% dei detenuti recidivi, si comprende facilmente che tale denominazione è applicata alla maggior parte di essi. *Sju tre* è dunque stata concepita come punto di partenza per un discorso sul sistema penitenziario svedese, non soltanto come opera artistica. In più, finalmente, il drammaturgo svedese ha la possibilità di studiare da vicino la realtà che voleva descrivere. La rappresentazione riscuote un enorme successo, come enorme è stato il dibattito suscitato: fanno scalpore le opinioni nazionalsocialiste e antisemite di due dei tre personaggi, Mats e Tony, e Norén viene accusato su più fronti di non contrastarli a dovere tramite il suo alter ego teatrale, lo scrittore John.

Eppure, *Sju tre* provocherà inaspettatamente un altro lungo dramma, ben più crudele, in quanto reale. L’inefficienza del sistema di sorveglianza ai carcerati, che hanno ottenuto degli speciali permessi per affrontare la tournée, e di tutto il sistema carcerario hanno dato la possibilità a due di essi di evadere e di compiere una rapina a Kista. Durante l’inseguimento e la sparatoria, che coinvolge rapinatori e polizia, un fotografo e due agenti rimangono uccisi a Melaxander.

Dopo essere stato additato come responsabile dell’accaduto, aver ingiustamente subito le vessazioni del mondo mediatico per mesi e perduto la stima di buona parte del suo fedelissimo pubblico, Norén si rimette al lavoro deciso a non lasciarsi rovinare dalle critiche e a fare tesoro di quanto accaduto, per dare una forma al suo senso di colpa e comunicare il suo messaggio.

3.3. *Till minne av Anna Politkovskaja*¹²

Rispetto alle due opere precedenti, le quali presentano molte analogie stilistiche e contenutistiche e rimandi intertestuali, *Till minne av Anna Politkovskaja* (*In memoria di Anna Politkovskaja*) sembrerebbe a una prima lettura assai differente e slegata da quelle: non ha un’esplicita ambientazione svedese, presenta pochissimi personaggi principali e il ritorno al nucleo familiare, non vi sono indicazioni sce-

12. Per le citazioni dal testo, l’edizione a cui è stato fatto riferimento è L. Norén, *Morire di classe – Till minne av Anna Politkovskaja*, 2005 (manoscritto inedito). Le traduzioni sono mie.

niche estese – a volte, tra le indicazioni dell'autore, troviamo *Dunkel* e *Ljus* ("buio" e "luce"), a separare le diverse scene – e le battute sono generalmente concise.

La differenza fondamentale di questo atto unico, tuttavia, consiste nel fatto che ci troviamo di fronte a una trama: il personaggio principale è Il Ragazzo (*Pojken*, Pavel/Stojko¹³), che vive in una casa fatiscente da qualche parte nel mondo con sua madre, la Donna/la Madre (*Kvinnan/Modern*, Dunja), una prostituta tossicomane, e il compagno di questa, l'Uomo (*Mannen*, Zarko), suo protettore. Il rapporto tra i due adulti, come del resto tra tutti i personaggi, è caratterizzato da un'estrema violenza, sia verbale che fisica. Il bambino vive di piccoli espedienti, furti ed elemosine. Ha come unica amica la Ragazza (*Flickan*, Elena), poco più grande di lui e quasi cieca, che vive con il padre alcolista, responsabile della sua condizione. Il ritorno del padre del ragazzo, l'Altro (*Den Andre*, Mihai/Vlatko), dalla Germania, dove ha lavorato per diversi anni, sembrerebbe in un primo momento portare la speranza di una vita migliore: egli promette di contribuire al mantenimento del figlio, in cambio vuole solo conoscerlo. In realtà, il ragazzo viene costretto dal padre a prostituirsi. La situazione peggiora progressivamente, fino al limite del sopportabile per il lettore e per il pubblico: la Ragazza viene uccisa da Andrej, un giovane molto aggressivo, perché non voleva consegnargli una medaglia d'oro trovata in casa di un militare. Il Ragazzo perde così l'unica amica che abbia mai avuto. La madre decide di smettere di drogarsi e prostituirsi per amore dei figli, ma muore prima di poter realizzare il suo scopo.

L'autore denuncia la caduta dei valori della società contemporanea su uno sfondo politico terrificante. La mancanza di comprensione, di rispetto reciproco e di solidarietà tra persone porta al prevalere, tramite tecniche di sopraffazione e violenza, dei pochi sulle masse. Gli oligarchi lasciano il popolo in una condizione di generale degrado e crescente disumanità.

Il modello si ripete anche su piccola scala. Quel che resta della famiglia tradizionale, in particolare, ospita sottili giochi di potere.

4. Temi principali

Si è accennato alla continuità che lega i drammi del primo periodo a quelli del secondo. L'autore stesso in un'intervista ha affermato:

Non c'è stato quindi un momento in cui ho cessato di essere un intimista per diventare un indagatore sociale. Anzi, forse si può dire che i ragazzi di *Kyla* siano in qualche modo i figli delle famiglie che avevo descritto nei miei lavori precedenti¹⁴.

13. I nomi dei personaggi variano nel manoscritto a seconda delle scene. È presumibile che esse siano state scritte in momenti diversi. Per la messa in scena, sono state adottate rispettivamente per ogni personaggio le seguenti scelte: Stojko, Dunja, Zarko, Elma e Mihai.

14. Intervista con Gianfranco Helbling, *La Svezia all'ora del disincanto*, in "Area", 19 marzo 2004.

Una sorta di evoluzione spontanea, dunque. È così che le opere sociali devono essere considerate. L'ideale di famiglia si è dissolto a favore di un indefinito e più ampio ambito sociale. Come conseguenza di ciò, l'azione esce fuori dalla stanza chiusa e ci mostra l'individuo moderno e urbano, la sua solitudine irrimediabile, il suo vagare in una città indifferente a tutto e a tutti, il suo confuso senso di insufficienza, la nostalgia di un'unità perduta, di una famiglia mai avuta, di un amore mai dato perché mai ricevuto. Spessissimo la frustrazione si risolve in non-dialogo, aggressività e violenza. Ogni personaggio incarna una declinazione particolare del tema dell'alterità.

Molti i tratti in comune con i primi drammi, quindi. Uno su tutti, l'incomprensione tra gli individui. In generale, l'incomprensione è generata da diversi linguaggi, differenti modi espressivi.

Come per Brecht, anche per l'autore svedese ogni testo deve essere politico e, quindi, affondare le radici nella realtà contemporanea, senza per questo essere realista. In tal caso, lo scopo è descrivere l'universale tendenza alla disgregazione della società.

L'autore, pur incamminandosi decisamente verso un teatro sociale e sociologico, mantiene, si è detto, la mancanza di amore come nucleo fondante del dramma, collocandolo ora in luoghi aperti quali strade, piazze e in tipici non-luoghi come ospedali psichiatrici, stazioni della metropolitana, autosilo.

Lo scopo è sempre quello di creare un incontro tra i personaggi in scena.

För mig är som musik, jag väljer människor, jag väljer personer som har en chans att skapa ett möte, att se in i varandra¹⁵.

Per me è come musica, scelgo le persone, scelgo i personaggi che hanno una possibilità di creare un incontro, di vedere l'uno dentro l'altro.

Questa frase, riferita alla prima produzione drammaturgica, è applicabile anche a quella attuale e ha fatto ritenere a molti critici che nei testi di Norén vi sia sempre, in fondo, un po' di speranza. In effetti, l'incontro tra i personaggi spesso avviene, ma il guardarsi è altrettanto frequentemente accompagnato dal non vedersi, quasi come se fossero invisibili gli uni agli altri. Così, più che di un incontro, sarebbe meglio parlare di uno scontro. *Morire di classe* è percorso interamente da questa brama struggente di stabilire un contatto tra esseri umani, che solo nel finale della terza parte, però, sembra essere in qualche modo soddisfatta.

Infine, i testi vanno letti come denuncia di tre mancanze fondamentali: la menzionata assenza di amore, per sé e per gli altri, non è che la terza grande assenza, dopo quella dello Stato e quella di Dio, ma è fondamentale, perché è al contempo causa ed effetto delle altre due.

15. Così ha dichiarato Lars Norén in un'intervista a Ola Hjelm: *Lars Norén, dramatiker*, TV-film, SVT, 16 aprile 1991, traduzione mia.

4.1. Personaggi, tempo e luogo

In *Personkrets* 3:1, la scena è amplissima e somiglia a un'arena. Gli attori siedono tra il pubblico, facendo cadere le barriere tra "noi e gli altri". Il luogo è devastato e assurdo a simbolo della condizione umana di coloro che lo abitano. È questo un tratto comune a tutta la trilogia, che andrà accentuandosi: il luogo tenderà ad assumere sempre più un aspetto simbolico.

A dramma iniziato, inoltre, l'autore specifica: «*Starkt ljus på en öppen plats i centrum, omgiven av skuggor och mörker – nerslitna betongbänkar; skräp, smuts*» («Intensa luce su un luogo aperto in centro, circondato da ombre e oscurità – panchine in cemento armato distrutte; rifiuti, sporcizia», p. 14). È in questo non-luogo squallido e desolato, dove «*den ena dagen är den andras lik*» («tutti i giorni sono uguali», p. 40), che gli emarginati trascorrono la loro non-vita. La scelta di un non-luogo come nuova stanza vuole introdurre l'idea, che si amplificherà durante lo spettacolo, di come la perdita totale di identità dei personaggi, dalle età più svariate e provenienti da diverse classi sociali, si rifletta non solo sulle loro relazioni interpersonali, ma anche e soprattutto sui luoghi che frequentano o nei quali vivono. Difatti, della maggior parte dei personaggi non ci viene nemmeno riferito il nome proprio, come se avessero inesorabilmente perso la loro individualità. Ci sono *Flickan*, *Den Unge*, *Alckholisten*, *Den Arbetlöse*, *Den Schizofrene*, *Direktören*, *Den Äldre Narkomannen*, *Skådespelaren*, *Biljettförsäljaren*, *Författaren*, *Fotografen*, *Kommunisten*, *Polspan*, *Kvinnan*, *Den Hemlösa*, *Två Expediter*, *Tre Kunder*, *Prästen*, *Mannen i rullstolen*, *Skinnskallen*, *Småföretagaren* (la Ragazza, il Giovane, l'Alcolista, il Disoccupato, lo Schizofrenico, il Direttore, il Vecchio Tossicodipendente, l'Attore, il Venditore di biglietti, lo Scrittore, il Fotografo, il Comunista, il Polacco, la Donna, il Senzatetto, Due commessi, Tre clienti, il Prete, l'Uomo sulla sedia a rotelle, il Naziskin, il piccolo Imprenditore, p. 5). Questa è una caratteristica che ritroviamo anche in *Till minne av Anna Politkovskaja*. I nomi di battesimo possono essere menzionati occasionalmente man mano che la pièce procede, ma, per la maggior parte del tempo, si tratta di anonimi privi di soggettività e di consapevolezza di sé. L'identità è una cosa smarrita molto tempo prima. Tale scelta vuole anche rispecchiare la dimensione del superficiale punto di vista degli "altri", i "normali": in fondo, per quelli perfettamente inseriti nel tessuto sociale, il nome degli esclusi non è poi così importante; essi sono semplicemente ciò che mostrano di essere e cioè una ragazza, un giovane, un alcolista, ecc. Questi sono i personaggi, direttamente dalle strade della capitale svedese, che ci appaiono "bloccati" nella loro condizione presente. Essi sono vivi e reali solo nel momento in cui parlano. Le loro storie passate emergono a frammenti, mano a mano che la pièce procede, ma non si sa quanto queste narrazioni siano affidabili. Per questo motivo, il drammaturgo traccia sommarie linee biografiche dei personaggi nelle indicazioni sceniche, insieme alle loro descrizioni fisiche.

Se luoghi e personaggi si fanno sempre più indistinti, anche il tempo, d'altro canto, si ferma lentamente. Sin dall'inizio della pièce si nota la grande attenzione che Norén attribuisce alle indicazioni temporali: non solo il giorno dell'anno, ma

anche l'ora in cui si svolge l'azione. Nel II atto, però, si perdono le poche coordinate temporali a disposizione, che non saranno più riprese: Anna dice che «klockan är död... tiden har stannat» («l'orologio è morto... il tempo si è fermato», p. 99).

Per quanto concerne *Skuggpojken*, in carcere non succede nulla. Il tempo è immobile. V'è, altresì, uno spostamento di stanze, ma sempre all'interno del microcosmo che è la prigione. Persino l'unica scena che si svolge all'esterno – la visita dei genitori di Anders e la libera uscita – vede la presenza di guardie carcerarie, quasi fosse un prolungamento di quanto avviene nel penitenziario. Inoltre, Norén specifica come, per quanto il sole splenda, tutti gli attori della scena debbano restare nella penombra. L'ombra, lo si vedrà in seguito, caratterizza, avvolgendola, la vita degli emarginati di *Morire di classe*. Non si è in carcere, eppure non si deve mai dimenticare che la scena non si svolge nella realtà degli uomini liberi. A tutti i personaggi principali (sette detenuti e due secondini) è stato dato un nome proprio e la possibilità di parlare di sé, di essere ascoltati. I detenuti sono solo i carnefici o, prima di tutto, le vere vittime di comportamenti riprovevoli da parte dei familiari e della società? E quale differenza concreta c'è, se c'è, tra questi e i secondini?

Di nuovo, le indicazioni sceniche di Norén descrivono un'arena in cui i personaggi sono confinati. A differenza di quanto avveniva in *Personkrets 3:1*, però, il pubblico è separato dai detenuti. Gli spettatori sono seduti sulle gradinate e osservano a distanza ravvicinata questi uomini, destinati a non ricevere aiuto alcuno né dall'interno né dall'esterno. Il pubblico non li raggiungerà, non li salverà, eppure basterebbe poco. Norén sembra di fatto voler paragonare i carcerati ad animali in gabbia, che, come scimmie in uno zoo, potrebbero arrampicarsi sulla rete che funge da soffitto nel refettorio e appendervisi (il parallelismo carcerati/animali in cattività verrà poi ripreso in più punti del dramma).

All'interno delle mura del penitenziario, si è detto, il tempo, così come è accaduto in *Personkrets 3:1*, cessa di scorrere. In alcune scene non successive, l'autore ci fa sapere che le stagioni stanno mutando e, tuttavia, non sappiamo esattamente quanto tempo sia passato dall'inizio della pièce, se si stia andando avanti o indietro nel tempo. Questa è una caratteristica saliente del testo, perché, in assenza di una trama, si possono leggere le scene nella sequenza in cui sono state stampate e messe in scena, ma anche seguire un ordine diverso che comunque non creerebbe incoerenze né altererebbe il messaggio che Norén vuole trasmettere. Tale ipotesi è avvalorata dal fatto che uno stesso monologo possa essere spesso e volentieri interrotto da molte altre scene, tanto che, per leggerlo nella sua interezza, sia necessario aspettare.

Inoltre, i personaggi non hanno la cognizione del tempo. Olof, molto curato nell'abbigliamento, finisce per dimenticare il suo orologio e richiama le parole di Anna di *Personkrets 3:1* quando dice: «Så jag fyller år igen... Ja, man blir ju äldre fast tiden står stilla» («Quindi, compio di nuovo gli anni... Già, si invecchia anche se il tempo resta immobile», p. 126). Questo potrebbe essere uno degli scopi della pena detentiva, se si pensa che tutti gli ospiti della prigione sono condannati a una

pena non specificata. L'unica certezza che hanno è che devono stare lì, ma non sanno né se né quando potranno uscire. La riflessione su una reale efficacia del sistema carcerario a questo punto è d'obbligo, perché come dice Foucault:

La pena trasforma, modifica, stabilisce dei segni, predispone degli ostacoli. Quale sarebbe la sua utilità se dovesse essere definitiva? Una pena che non avesse termine sarebbe contraddittoria: [...] non sarebbero più altro che supplizi; [...] sarebbero pena e costo perduti da parte della società. [...] Il tempo è operatore della pena¹⁶.

La morte del tempo quantificato e l'introduzione di un tempo puntiforme sono, inoltre, espresse tramite una certa ripetitività delle azioni dei personaggi. L'alternanza di luci e buio gioca un ruolo importantissimo nel segnalare le scene in cui le azioni vengono reiterate.

In *Till minne av Anna Politkovskaja*, ritroviamo personaggi che conducono una disperata lotta per la sopravvivenza. Sono anch'essi ombre, esseri umani abbandonati e incompleti. Incompleti in quanto il comune denominatore è un'infanzia rubata, una crescita forzata e innaturale.

Norén non ci fornisce dettagli spazio-temporali di sorta. Il dramma è l'apice di un processo di annullamento dello spazio e del tempo iniziato con *Personkrets 3:1* e continuato con *Skuggpojka*. La guerra di cui si parla nell'opera e che ha sconvolto il paese è difficilmente identificabile: potrebbe essere la seconda guerra mondiale o la più vicina guerra in Jugoslavia. La vicenda potrebbe avere luogo in un paese dell'ex Unione Sovietica o nella stessa Russia, magari in Cecenia, considerando il titolo definitivo del dramma. È anche vero che Norén non vuole segnare dei contorni troppo marcati, perché l'universalità dell'opera ne risentirebbe. È davvero più facile – e interessante ai fini della critica sociale noréniana – pensare che l'azione possa svolgersi in ogni luogo e in ogni tempo. Potremmo persino trovarci in un sobborgo di Stoccolma popolato da immigrati o da rifugiati politici dell'Est, in un futuro non troppo lontano, in cui le barriere tra gli Stati sono state abbattute in nome di una globalizzazione i cui effetti benefici non si sono ancora manifestati. La mobilità di persone è enorme, ma non risolve la situazione di crisi generale, che si estende a macchia d'olio (corruzione politica, crisi economica, del turismo, del lavoro) e il conseguente degrado sociale (mercato della prostituzione, turismo sessuale, maltrattamenti diffusi in famiglia e negli orfanotrofi, sfruttamento dei minori, che non sono minimamente tutelati).

Conseguenza della morte del tempo è l'immobilità di tutti i personaggi della trilogia, i quali, per la maggior parte, restano bloccati nella misera situazione in cui li troviamo a inizio del dramma. Vorrebbero muoversi, andare via, dare una svolta alle loro vite, ma non riescono. È come se il loro «inre tyngden» («il peso interiore») li tenesse ancorati al fondo. Tale peso non è altro che il senso di insufficienza

16. M. Foucault, *Sorvegliare e punire – Nascita della prigione*, trad. it. di A. Trachetti, Einaudi, Torino 1993 (prima ed. 1976), p. 117.

e di inadeguatezza di cui parlava Basaglia. È il vuoto della loro esistenza, priva di speranza per il futuro. Similmente ai personaggi di *Aspettando Godot*, quasi tutti dichiarano almeno una volta di volersene andare, ma poi non possono muoversi dal luogo in cui sono finiti. Restano quindi lì, in attesa di un miracolo, di qualcuno o qualcosa che dia un senso alla loro vita.

4.2. Rapporto individuo-società

In ogni epoca storica si è assistito all'esclusione sistematica di alcuni individui, forse, in risposta a un bisogno specifico comune a uno o più persone. Attraverso l'individuazione del diverso e, di conseguenza, del normale si cerca di dare o di rafforzare l'identità del gruppo sociale al quale si sente di appartenere. Il concetto e i parametri di alterità sono stabiliti dai detentori del potere all'interno della società.

Le manifestazioni di emarginazione all'interno di *Morire di classe* sono imputabili in primo luogo all'assenza di un'efficace azione preventiva. Gli emarginati della trilogia rappresentano un indebolimento della società, che non è stata in grado di amare e accogliere questi uomini né quando erano bambini, né ora che sono adulti. Una società è composta da individui, legati inscindibilmente da rapporti di varia natura, determinati da regole comuni. Se questa non aiuta o addirittura danneggia i propri membri, è votata al suicidio.

Il disagio può avere molte forme, ma la causa principale è sempre riconducibile a una mancanza di fiducia nelle proprie capacità. Il dubbio sul proprio valore umano sorge nel momento in cui viene a mancare un lavoro: è il mercato a stabilire il costo delle merci e la loro accessibilità, in base ai criteri della domanda e dell'offerta e il possesso di determinati oggetti o la possibilità di procurarseli ascrive le persone a uno status sociale. Ma non è tutto: in una società come questa, anche alle persone è attribuito un prezzo, ognuno è mercificato e in vendita. Dopo che tutto è stato preso con la forza, viene messo in vendita e dato in pasto alla gente, in una società antropofaga, che crea mostri antropofagi. Quanto detto lascia intendere che l'assenza di umanità è una conseguenza quasi spontanea. È chiaro che, in questo contesto, un incontro è praticamente impossibile.

La posizione sociale degli esclusi è descritta minuziosamente dal drammaturgo. Essi paiono non avere diritti civili: non hanno diritto a un'abitazione, all'accesso a un programma di disintossicazione, a una vita decente. Non possono fare sentire la propria voce, insomma. Per coloro che sono integrati nel tessuto sociale, siano essi membri della classe politica, giornalisti o gli stessi loro famigliari, non esistono. Sono praticamente invisibili.

In tutta la trilogia la disoccupazione è avvertita come una delle cause fondamentali di alienazione. Rispetto ai lavoratori, alla popolazione produttiva, gli emarginati sono decisamente su un livello inferiore. L'argomento è introdotto, in *Personkrets 3:1*, dal Disoccupato che, per far tacere l'Alcolista, lo apostrofa «Du vet inte ett skit. Det är bara dom som arbetar som vet» («Tu non sai un cazzo. Solo quelli che lavorano sanno», p. 23). Avere il diritto a un'opinione comporta anche il diritto

to di esternarla. Gli emarginati non hanno neppure questa possibilità. In *Skuggpojrkarna*, l'argomento è portato alla luce da tre dei sette detenuti, i quali, incapaci di mantenere un impiego fisso, hanno visto crescere la loro esasperazione e il loro senso di inferiorità, che li ha portati poi ad atteggiamenti violenti. Arne dice: «En man utan arbete är ju ingenting. Ingen kvinna vill ju ha honom. Om man inte har nåt arbete kan han ju inte försörja henne och barnen» («Un uomo senza lavoro non è nulla. Nessuna donna lo vuole. Se non si ha un lavoro, non si possono mantenere lei e i bambini», p. 148). In breve: se non si è inseriti in un ciclo produttivo, non ci si sente utili alla società e, di conseguenza, alla famiglia; se non si è utili, non si è indispensabili; se non si è indispensabili, si viene sostituiti. Si prendano in considerazione le parole di Christoffer: «Tiden går. Tid är pengar. Pengar är tid» («Il tempo passa. Il tempo è denaro. Il denaro è tempo», p. 106). La prima frase, però, è contraddetta dalle seguenti perché gli uomini di questo dramma non sanno come impiegare il tempo in maniera produttiva e remunerativa. Se il tempo è denaro e loro non ne ricavano, allora il tempo è fermo. Il carcere, come già diceva Foucault, non ha lo scopo di reintegrare i soggetti in società, bensì di separarli ulteriormente da essa. La pena detentiva appare, dunque, come qualcosa fine a se stessa. «Här ska man väl stänga ett tag. Det är väl det som är... som är syftet» («Si deve stare qui per un po'. È ben questo lo... lo scopo», p. 30).

Nell'ultimo dramma della trilogia anche i protagonisti maschili risentono della loro condizione di disoccupati, che diviene il fondamento della loro disperazione. Zarko ha provato a cambiare la sua situazione di disoccupato, ma senza successo. Spera in un mutamento provvidenziale della società, così da ottenere un giorno un lavoro per iniziare a occuparsi di suo figlio Ivan, che per ora vive dalla nonna. Tolta quella debole speranza, lo si priverebbe anche dell'ultimo barlume di umanità. Certo, la situazione è disperata. Il mercato del lavoro è completamente paralizzato e la classe politica ha tutti gli interessi affinché resti tale. Non si riescono a scorgere possibili risvolti positivi per un immediato futuro. Persino il turismo, se si esclude quello sessuale, ha cessato di portare nuove entrate e le migrazioni di massa verso altri paesi, rese possibili dall'abbattimento delle barriere tra le nazioni, sono tentativi infruttuosi per ottenere un impiego permanente. Sembra che il mercato del lavoro globale sia letteralmente collassato.

È importante notare come i pochi lavori offerti abbiano in qualche modo a che fare con una pulsione di morte. C'erano sì lavori nel settore dell'edilizia, ma soprattutto posti nell'esercito e nel campo della macelleria. Come due poli opposti, i campi di specializzazione dei lavori offerti riassumono l'intera storia umana dagli albori alla crudele società autodistruttiva di questa pièce: costruire, simbolo di civiltà, per poi distruggere barbaramente quanto di buono era stato creato. Dare ai disoccupati un impiego che abbia a che fare con il trapasso, fa parte di un piano politico preciso: ricordare agli uomini che la vita è una soltanto e brevissima. Meglio non correre rischi e cercare di vivere unicamente per se stessi, al meglio delle proprie possibilità. Se gli uomini non socializzeranno, non potranno costituire un fronte comune e non rappresenteranno mai una minaccia per l'ordine costituito.

In *Till minne av Anna Politkovskaja*, il vero nucleo del dramma è il corpo. Oggetto e soggetto di desideri inconfessabili e di violenze inaudite, sia subite che perpetrate attraverso di esso, il corpo è l'unica cosa realmente posseduta dai personaggi. Il corpo è anche strumento per esercitare controllo e oppressione su un altro corpo, per piegarlo al proprio volere, per sentire che, anche se si è deboli, si è sempre più forti di qualcun altro. Si spiegano così la violenza e la degradazione di esseri umani perpetrate da altri esseri umani ed estese a tutti gli strati sociali. La società in cui i personaggi si muovono è, pertanto, una società antropofaga e autodistruttiva, che trova il suo centro nel corpo. Coloro che detengono il potere, politici e militari, imprimono il loro marchio sul corpo del popolo o abusandone o guardandolo deperire lentamente. Pare che essi provino un piacere perverso nel vedere il popolo morire di fame e di stenti. Impiegano il loro tempo a decidere, più o meno direttamente, della vita altrui, a esercitare il loro controllo. Come burattinai, tirano i fili che muovono i personaggi e li osservano compiaciuti dall'alto. Gli oligarchi reggono la sorte di milioni di persone tra le loro mani. Essi sono degli deiscenziati, troppo impegnati a raggiungere i loro scopi per intervenire e portare soccorso. Creano le situazioni e studiano le reazioni che gli uomini-cavie danno in risposta. Il corpo è corretto e plasmato dal potere politico, che decide le convenzioni su cui poggia la società, in un tentativo di antropopoiesi.

Mantenere il popolo sporco, povero, ignorante e impotente. Le persone sono in balia dei politici e dei militari al loro servizio. Un'immagine che supporta tale interpretazione è contenuta nella seguente indicazione scenica, una delle pochissime del testo: «*Luften full av brända vita boksidor som fladdrar omkring i halvmörkret, ändå tills det ljusnar*» («Aria piena di pagine di libri bianche e bruciacchiate che svolazzano nella semioscurità, fino a che non sorge il sole», p. 55). Infliggere al popolo sin dalla più tenera età (al politico piacciono i bambini sotto i sette anni) ferite e umiliazioni sia fisiche che morali. Fargli capire chi comanda. Terrorizzarlo affinché non venga mai a rappresentare una minaccia per l'ordine costituito. Farlo sentire una nullità. Deteriorare i legami fra i membri della comunità. Minare ogni sentimento di solidarietà, di fiducia e di affetto tra gli individui e, conseguentemente, ogni volontà di aggregazione. Sacrificare i molti per il benessere di pochi sull'altare dell'egoismo. Ecco i comandamenti che seguono i politici. E si noterà immediatamente come questo gioco si ripeta quotidianamente su scala più piccola, a partire dall'universo familiare. Ognuno, abituato a considerarsi come un singolo individuo e non come membro di una comunità, pensa solo al proprio benessere a discapito degli altri, esercitando azioni coercitive e di controllo su coloro che sono più vicini. Lo schema antropofago, come approfondiremo in seguito, viene applicato in particolare dal maschio su donne e bambini.

4.3. L'ombra e il sacrificio

Il campo semantico dell'oscurità (*mörker*), che si esplica con l'immagine delle ombre (*skuggor*), è un Leitmotiv che lega tutte le parti del trittico ed è indissolubil-

mente legato alla pulsione di morte. Essa è assai attesa e desiderata dai protagonisti della pièce, i quali, assumendo atteggiamenti autodistruttivi, le si muovono intorno e le si avvicinano progressivamente. Il senso di precarietà è avvertito da tutti i personaggi, i quali sono ombre, a cavallo tra la vita e la morte. E, in effetti, essi sono già morti per la società. Inoltre, in quanto ombre che si muovono in un mondo buio e oscuro, sono difficilmente distinguibili gli uni dagli altri. Si fatica a notare la loro presenza, soprattutto se non la si vuol notare.

Così alcuni dei personaggi di *Personkrets 3:1* si esprimono a riguardo: L'ALCOLISTA: «Det där jävla mörkret som... Så kom då... i dödens flod» («Quella maledetta oscurità che... Allora vieni, forza... nel mondo della morte», p. 25) e «Vi vandra de i skuggornas dal, vi vandrade i dödsskuggans dal» («Vagavamo nella valle delle ombre, vagavamo nella valle dell'ombra della morte», p. 56); ANNA: «Män lever bara i minnet. Dom får bara minnet. De har bara skuggor i händerna» («Gli uomini vivono solo nel ricordo. Hanno solo il ricordo. Hanno solo ombre fra le mani», p. 114), e poco dopo continua «Men vi är skuggor. Mjuka skuggor» («Ma noi siamo ombre. Deboli ombre», p. 115); IL DIRETTORE: «Man lever ju inte. Man är inte död heller» («Proprio non si vive. Non si è nemmeno morti», p. 117).

Per comprendere l'importanza dell'ombra nella trilogia, non essendo possibile citare tutti i numerosissimi casi di ricorrenza delle parole legate al campo semantico dell'oscurità, basterà riflettere sui titoli *Skuggpojarna* (*I ragazzi ombra*) e *Skuggor av barn* (*Ombre di bambini*), uno dei titoli provvisori che Lars Norén aveva pensato di dare all'ultima parte. L'ombra, insomma, è la chiave di lettura per l'intero *Morire di classe* ed è desunta direttamente dagli scritti di Foucault: ciò che non si ha interesse che venga mostrato è celato dietro un alto muro «chiuso, invalicabile in un senso e nell'altro»¹⁷. Tali sono gli emarginati, tenuti nascosti nelle carceri o ignorati per le strade. L'ombra designa anche la follia, l'istinto a commettere atroci delitti. Come dice Foucault, dietro il desiderio di uccidere si nasconde sempre il desiderio di morire.

Altro tema fondamentale è il rapporto degli emarginati con la religione.

In *Personkrets 3:1* l'assenza di Dio è avvertibile nella misura in cui egli non interviene per aiutare i suoi figli in difficoltà. Eppure, sostenere che Dio non si manifesta affatto, sarebbe certamente fuorviante. Infatti, si può annoverare tra i personaggi una Voce che, sebbene in poche occasioni, interviene e pone domande¹⁸. Ma questo Dio non aiuta, si limita a giudicare i suoi figli e, forse, a provare pietà di loro.

Per quanto riguarda *Skuggpojarna*, il tema della fede è portato alla luce dal personaggio di Olle, il quale cerca disperatamente un contatto con Dio affinché lo salvi da se stesso. I momenti di preghiera, tuttavia, vanno esaurendosi piano piano,

17. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit.; Id., *Gli anormali – Corso al Collège de France (1974 - 1975)*, trad. it. di V. Marchetti e A. Salomoni, Feltrinelli, Milano 2006 (1 ed. 2000).

18. Si veda a tale proposito il dialogo tra Angelika e la Voce, in atto I, pp. 50-1. È ragionevole pensare che la voce in questione appartenga a Dio, anche in base all'uso che lo Schizofrenico fa, subito dopo il dialogo, della parola *Gud* ("Dio"). La Voce compare, ma con una sola battuta, anche a p. 143.

lasciando spazio solo alla disperazione. La perdita della fede si manifesta sulla scena quando Olle, lavorando a un crocefisso in officina, crocifigge Gesù. Il motivo della crocifissione ritorna anche in Christoffer, il quale si inchioda una mano, compiendo il medesimo gesto che il Giovane in *Personkrets 3:1* fa con l'ausilio di una pietra. Gli anormali della trilogia sono esseri umani, come lo è stato Cristo, e come Cristo sono delle vittime sacrificali, perché abbandonati e mandati a morte dai propri simili e da Dio.

Till minne av Anna Politkovskaja presenta altri riferimenti alla religione sotto forma di due sacrifici volontari: quello di Stojko, che l'autore vuole realizzato come la scena dipinta nella tela di Caravaggio *Il sacrificio di Isacco*, e successivamente quello di Dunja, che invece viene descritto come una scena di Pietà e con la quale la pièce si chiude. La maggior parte delle religioni contempla due aspetti diversi ma correlati: da un lato un aspetto sacrificale, sotto forma di offerte alle potenze invisibili di vite animali o umane consacrate per sollecitarne la benevolenza; dall'altro un risvolto sociologico. Secondo Norén, la religione possiede un potenziale coesivo enorme e questi due aspetti si fondono totalmente: il sacrificio ha un risvolto sociologico, poiché per mezzo di questo il senso di appartenenza a una stessa comunità si rafforza e gli individui rinsaldano i legami. La religione e i riti sacrificali giovano al benessere sociale. Tramite l'immolazione di una vita, si salvano gli esseri umani dall'inferno che essi stessi hanno creato. Compito di chi ha assistito sarà quello di dedicarsi a una seria riflessione su come la società sia migliorabile affinché tali sacrifici non siano stati vani.

4.4. Scontro tra i sessi

Seguendo le orme di Strindberg, l'autore riprende uno dei temi più controversi della società moderna e lo cala in una situazione ove non vi possono essere né vincitori né vinti. Se da uno studio approfondito dei personaggi di *Skuggpojrkarna* emerge come essi gestiscano i rapporti con il sesso opposto in modo conflittuale, reagendo agli schemi relazionali vissuti durante l'infanzia, in *Personkrets 3:1* spicca il caso della coppia *Den Unge-Flickan* («il Giovane-la Ragazza»). Lui è un esempio lampante di deresponsabilizzazione: è un tossicodipendente di circa 25 anni, sempre in crisi d'astinenza e mai veramente consapevole di quanto accade attorno a lui. Molto passivo, è probabilmente il personaggio che meno racconta di sé. Egli è totalmente dipendente dalle azioni altrui, mendica aiuto per stare meglio. La ragazza, Sanna, a malapena ventenne, si prostituisce per guadagnare il denaro, col quale comprare la droga per entrambi. Il solo motivo che la spinge a sopportare questa situazione è la promessa che il Giovane le ha fatto di partire presto per la campagna, dove condurranno una vita più sana, lavorando in una fattoria. Purtroppo, la volontà del ragazzo è troppo debole per mantenere la promessa. In fondo, egli sta solo approfittando della assoluta abnegazione che Sanna gli dimostra. Lei è la sua salvatrice, l'unica persona che lo ami, che sia rimasta al suo fianco e non può permettersi di perderla. Il Giovane accetta silenziosamente, quasi volen-

tieri, di essere maltrattato dagli altri compagni di sventura per poi trattare allo stesso modo la Ragazza: sfoga su di lei la sua disperazione, la insulta, la picchia e arriva persino a spegnerle una cicca sul viso. Questo perché è certo che, per quanto possa maltrattarla, Sanna non lo lascerà mai. In realtà, l'autore concede proprio a questo personaggio femminile una possibilità di riscatto: quando Sanna scopre di essere incinta, abbandona il ragazzo a se stesso per iniziare una nuova vita con il suo bambino.

La violenza fra il Giovane e la Ragazza in *Personkrets 3:1* funge per molti aspetti da modello per approfondire il tema della lotta tra i sessi in *Till minne av Anna Politkovskaja*, in cui si assiste a un nuovo scontro tra il polo maschile e quello femminile.

Lo scontro tra i sessi coinvolge più personaggi. Il duello centrale, che prenderemo qui in considerazione, è quello tra l'Uomo e la Donna, in atto dalle prime battute sino alla fine. Altri duelli inscenati sono quelli tra Dunja e Mihai – anche se è solo variante del precedente – Dunja e un suo cliente, Dunja e Stojko (che verrà preso in esame dettagliatamente più avanti), Stojko e la Ragazza, la Ragazza e il Colonnello, la Ragazza e Andrej. Vi sono anche duelli non inscenati bensì raccontati perché appartengono al passato dei protagonisti, come quelli tra Dunja e il militare e la Ragazza e suo padre.

Rispetto al modello strindberghiano, notiamo una differenza fondamentale: lo scontro non è più raffinato e attento gioco psicologico, condotto in sordina e volto a un lento logorio dei nervi. Esso assume ora le forme di una guerra dichiarata, caratterizzata da una fisicità brutale e da violenza verbale, come già accadeva per i rapporti personali della prima pièce di *Morire di classe*.

La Donna, inferiore quanto a forza fisica, accetta tutte le angherie del maschio perché le procura la droga, ma anche perché ha evidentemente paura di cavarcela da sola, di non avere più scusanti per non mettersi in gioco e, non da ultimo, perché è in stato interessante. Ognuno incolpa l'altro della propria situazione, finché esplode la violenza. Ciò avviene quando Zarko è incapace di domare a parole l'impeto ribelle di Dunja. Da notare, inoltre, la durata e la frequenza di tali eccessi di violenza. Da una parte, dunque, lei lo accusa di essere la causa delle sue disgrazie, dall'altra si lascia maltrattare e lo prega di restare. C'è, è indubbio, una disposizione da parte del maschio alla violenza, ma d'altra parte il genere femminile, rappresentato in questo caso dal personaggio di Dunja, non si distingue certo per empatia o volontà di comunicare.

E non esiterà nemmeno a rimpiazzare l'Uomo con Stojko, il marito-figlio. Per la donna, infatti, la figura del maschio adulto diviene puramente superflua, nel momento in cui sente l'amore e la dedizione totale di suo figlio. Con quest'ultimo (e con l'altro figlio, quello che porta in grembo) forma un fronte comune e compatto contro Zarko e, più in generale, contro le figure di uomini adulti.

Zarko, pertanto, è una figura di passaggio. Assolta la sua funzione riproduttiva (ma sarà proprio lui il padre del bambino che Dunja porta in grembo? Strindberg ci insegna che non v'è nulla di più incerto della paternità biologica), diviene inuti-

le e inutilizzabile. Egli è consapevole di questo e cerca di tenere separati la Donna e il Ragazzo. Evita di dar loro occasioni per conoscersi, facendo prostituire e drogando lei e mandando fuori casa Stojko. Sa benissimo che, finché saranno lontani, riuscirà a mantenere il suo status; ma è altrettanto conscio del fatto che non può permettersi di abbassare la guardia, che la sua posizione è perennemente in bilico.

Il tema dell'incesto emerge esplicitamente e diffusamente nel dramma e Norén vi attribuisce un valore capitale: la distinzione tra individui consentiti e individui vietati dal punto di vista matrimoniale e sessuale, si verifica nella maggior parte delle culture umane. Questo perché la cultura è comunicare e relazionarsi; essa viene sancita da matrimoni con altri gruppi e attraverso la riproduzione della specie. In una società destinata a morire come quella della pièce, il rapporto endogamico appare ai personaggi l'alternativa concreta all'impossibilità di stabilire legami esogamici. Questo conferma quanto detto sopra e cioè che il ritratto che dipinge Norén è quello di una società suicida.

Il sodalizio madre-figlio è una reazione al soffocante regime patriarcale. La definizione di società patriarcale non deve qui essere fraintesa. Con essa non si vuole indicare semplicemente la società in cui il sesso maschile ha reale potere decisionale sulle vite di donne e bambini, sulle loro volontà e sui loro corpi. C'è dell'altro, ad esempio il modo in cui il maschio opera: egli, subdolo, lavora psicologicamente, anche se spesso grossolanamente, ha la straordinaria capacità di imporre il terrore, di far sentire donne e bambini impotenti, di non far vedere loro alternative, di far loro percepire tale situazione come normale, nell'unico dei mondi possibili.

Gli uomini sfruttano donne e bambini e ne abusano, sono bugiardi e approfittatori. Si prenda ad esempio il padre di Stojko: promette al figlio di portarlo in Germania, gli assicura che una volta lì gli comprerà una bellissima bicicletta, ma solo per convincerlo a prostituirsi. Lo stesso dicasi per Zarko. Maschi sono i clienti pedofili e gli stranieri che si recano in zone depresse col solo scopo del turismo sessuale, maschi sono i militari, come maschio è l'importante politico che violenta barbaramente Stojko verso la fine del dramma.

Tra l'altro, è bene puntualizzare come l'autore si riferisca a Dunja con i termini *Modern* («Madre») e *Kvinnan* («la Donna»), a seconda che ella stia dialogando rispettivamente solamente con Stojko o con altri uomini. I due ruoli sono nettamente distinti. È nel suo ruolo di madre che Dunja, donna impotente e sottomesa, trova la forza di reagire alla situazione impostale dal mondo maschile. Si può dire che, scoprendo il suo ruolo di madre e la responsabilità verso suo figlio, Dunja rivaluti il suo ruolo di donna e la responsabilità verso se stessa.

4.5. Non-dialogo

Nel precedente paragrafo si è detto che la cultura è comunicazione. Nei tre testi, lo scambio di battute sotto forma di dialoghi avviene in modo molto rapido. Questa tendenza, però, è interrotta da pause, scontri fisici o lunghi monologhi: il ritmo

aumenta, raggiunge il suo apice e, quindi, decresce bruscamente (da rilevare che la lettura di *Personkrets 3:1* può essere ostacolata dal carattere polifonico dell'opera e dalla simultaneità di molti monologhi). Ciò che emerge subito è che il fitto scambio di battute non comporta una reale comunicazione. Le informazioni che i personaggi si scambiano non sono di grande rilevanza. Solo nei monologhi o in battute più lunghe del solito, esprimono veramente qualcosa di importante. Va poi segnalato l'impiego costante in tutta la trilogia e iniziato nelle ultime "pièce morte" della tecnica del raccontarsi. La confessione del passato dei personaggi da parte degli stessi è assai frequente e, spesso, giunge come reazione alle provocazioni, vere o presunte, degli altri. Nel caso di *Skuggpojarna*, tuttavia, sono gli psicologi a stimolare il racconto, non l'interazione tra i detenuti.

Un'altra caratteristica del testo è la totale mancanza di tempismo da parte dei personaggi: quando qualcuno decide di raccontarsi, di aprirsi agli altri, questi non sono pronti a ricevere il suo messaggio, perché vogliono essere lasciati soli o, al contrario, perché pensano sia il loro turno di essere ascoltati. Il non-dialogo si configura quindi come una delle tante espressioni dell'incapacità di provare amore o empatia (altre forme sono l'indifferenza, l'autolesionismo, la violenza verbale, fisica e psicologica contro terzi). Ogni incontro, quindi, è precluso dall'egocentrismo. Infatti, così come i personaggi si guardano senza vedersi, allo stesso modo si parlano senza ascoltarsi.

Con una simile mentalità alienante, per i personaggi è facile non assumersi la responsabilità dei propri fallimenti, non sentirsi in colpa per gli errori e le delusioni date a chi credeva in loro. Tutti sono aggressivi, egoisti, disperati, smarriti e irrimediabilmente soli; hanno già perso tutto quanto avevano da perdere: identità, affetti, famiglia, lavoro, danaro, ideali, dignità e, molto spesso, equilibrio psichico; comunicano con un linguaggio duro, aspro. Non sanno chi sono, la loro unica certezza è di non essere l'altro.

4.6. Teatro brechtiano

Il '99 è un anno importante per Norén: da gennaio è il direttore artistico del teatro Riks Drama, alla periferia di Stoccolma, carica che ricoprirà sino al 2008. I temi preferiti per gli allestimenti dei primi anni sono stati quelli del crimine e della pena, del bene e del male, della salute e della malattia. A questo proposito e coerentemente con quanto già detto sul valore che l'autore attribuisce al teatro, Norén affermerà:

Att berätta om vårt samhälle och de dolda rummen, det är hela syftet med Riks Drama. Att använda teatern i samhällets tjänst, som samhällsforskning. Teaterns uppgift är även att utveckla människans inlevelseförmåga, för utan empati återstår endast det kalla, råa¹⁹.

19. Tratto dalla pagina web del Riks Drama <<http://www.riksteatern.se/riksdrama>>, traduzione mia.

Raccontare la nostra società e le stanze nascoste, questo è lo scopo del Riks Drama. Usare il teatro a servizio della società, come indagine sulla società. Il compito del teatro è, inoltre, quello di sviluppare la capacità di identificazione dell'umanità, in quanto senza empatia resta soltanto il freddo, la rozzezza.

Come evidenziato, Norén si propone di ridefinire il ruolo del teatro nella società, mostrando la realtà per quello che è. Come direbbe Anna, personaggio di *Personkrets 3:1* e suo alter ego, «Man kan ju inte bara skriva om sig själv. Jag måste gå ut och äta verklighet» («Non si può scrivere solo su se stessi. Devo uscire e mangiare la realtà», p. 89); si tratta di assorbire in sé la realtà, quindi, per poi poterla riprodurre efficacemente. Il narcisismo della sua “schizopoesia” è ormai lontano anni luce. Adesso è profonda convinzione di Norén che, se riuscisse a scuotere l'auditorio, le cose potrebbero cambiare. Lo scopo del teatro, secondo lui, è quello di spostare i riflettori su quel mondo oscuro per dimostrare che anche lì ci sono esseri umani, come gli spettatori, in modo tale che la loro esistenza non possa più essere ignorata. Anche le loro vite meritano attenzione e rispetto. Non a caso, una delle frasi più ripetute, in molte varianti, dagli emarginati all'interno del testo è sicuramente «Jag är människa» («Sono un essere umano»). Ciononostante, Norén non vuole suggerire risposte o impartire lezioni su come risolvere i problemi della società contemporanea. Il suo teatro non parla in nome della morale, bensì in nome degli offesi. Egli, piuttosto, vuole stimolare la riflessione e il dibattito. Il pubblico deve rendersi conto che ci sono delle alternative alla situazione presente, al fine di superarla. Ciò che i personaggi dicono e ciò che non dicono andrà messo a confronto, quando il sipario sarà calato.

Forte è stato, dunque, l'impatto del teatro brechtiano su quello di Lars Norén. Quest'ultimo riprende dal teatro epico l'importanza dell'apparato illuminotecnico, che andrà accentuandosi nella seconda e, soprattutto, nella terza pièce e che deve segnare il passaggio tra i diversi momenti del dramma.

Sono, inoltre, previste interruzioni della vicenda drammatica per favorire l'esecuzione dal vivo di alcuni brani musicali.

L'influsso dell'insegnamento di Bertolt Brecht è rilevabile in molti altri punti della trilogia. Si prendano ad esempio *Personkrets 3:1* e le violente invettive al pubblico che l'autore lancia per bocca dei suoi personaggi e che producono un vero e proprio shock tanto nel lettore quanto nello spettatore. In un paio di occasioni, improvvisamente, i riflettori si spostano verso la platea, che diventa il palco, i ruoli si invertono e gli spettatori, messi con le spalle al muro, sono costretti a subire gli attacchi degli emarginati. Essi, che non hanno voce nella Svezia di oggi, finalmente gridano contro i benestanti tutta l'esasperazione che la loro insensibilità ha causato. Durante le sfuriate dei personaggi, l'uditorio sotto accusa non può che sentirsi inadeguato e indifeso.

La volontà di creare un effetto di straniamento è palese fin dalla prima scena della trilogia: dopo l'alzata del sipario, vediamo un cuore pulsante appoggiato su un giornale che smette pian piano di battere. Un rimando ad Antoine di *Les bouchers* (I macellai) e allo Strindberg di *Vid avenue de Neuilly* (Nell'avenue de Neuilly).

ly), ma non solo. Il cuore, abbandonato per la strada, senza dubbio un cuore umano, cessa di battere dinanzi al pubblico che guarda e non agisce. Questo è anche quanto accade nella realtà di tutti i giorni. Con l'impiego di un giornale, inoltre, Norén sembra voler accusare il quarto potere di contribuire all'indifferenza dell'opinione pubblica sul problema degli emarginati (spietati attacchi ai media saranno presenti anche in *Skuggpojarna*, dove sono dichiarati colpevoli di creare miti e demoni, di influenzare l'opinione pubblica manipolando le notizie; in breve, di non raccontare la verità, ma solo una versione della verità).

Anche *Skuggpojarna* si apre con un'inquietante immagine: sette calchi di casse toraciche di bambini appesi al soffitto, che veicolano l'idea dell'infanzia come momento delicato e pericoloso, che gli adulti possono decidere di violare. Quei sette calchi rappresentano dei sacrifici vani ed evitabili, che i membri della società hanno guardato impassibili mentre si compivano, "come se" fosse stato uno spettacolo teatrale. Sempre in quest'opera, a una prima presentazione dei personaggi ne segue una seconda. In questa, nel pieno rispetto per la tradizione teatrale epica, si mostra in particolare come gli attori diventino personaggi. Il teatro mostra i suoi artifici. Il pubblico non deve mai dimenticare che sta assistendo a una messa in scena di critica sociale. Gli astanti non devono immedesimarsi nei personaggi, bensì giudicare sempre con imparziale distacco quanto la scena rappresenta. Come in *Personkrets 3:1*, i personaggi principali restano sempre sul palcoscenico. Non sono previste uscite o entrate, fatta eccezione per i genitori di Anders. Questo fatto comporta l'idea di un luogo chiuso, dal quale non vi sono vie di fuga.

Per evitare che l'auditorio di *Skuggpojarna* si immedesimi troppo, Norén concepisce il dramma secondo il modello del Panopticon di Bentham: da una immaginaria torre di controllo, ove è situato il pubblico, si possono controllare diverse gabbie, che sono poi altrettanti teatri. I prigionieri sono sempre visibili, così come lo sono i secondini incaricati di sorvegliarli, e gli spettatori potranno osservarli e giudicarli. Il prigioniero «è visto, ma non vede; oggetto di una informazione, mai di una comunicazione»²⁰. Quindi, «Il dispositivo disciplinare sarà controllato democraticamente», poiché sarà accessibile in ogni momento «al grande comitato del tribunale del mondo»²¹.

5. Terminale

Quanto abbiamo esposto rischia forse di essere un discorso su un già invecchiato approccio noréniano al teatro, poiché la sensibilità artistica dell'autore appare in continua evoluzione. Infatti, in *Till minne av Anna Politkovskaja* emerge sensibilmente un'ulteriore metamorfosi della scrittura di Norén in direzione di un tipo di teatro che si oserebbe definire "del silenzio".

Questa nuova fase teatrale condivide molte caratteristiche sia con la passata

20. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 218.

21. Ivi, p. 226.

produzione intimista sia con quella sociale e trova conferma nei recenti testi del ciclo *Terminal*, di cui, per il momento, sono state scritte cinque parti e allestite solo quattro. I temi trattati sono quelli della vita, della morte e dei ricordi che segnano indelebilmente le persone. Si ha l'impressione che il drammaturgo si sia arreso dinanzi all'estrema difficoltà che comporta gestire le relazioni tra molte figure umane, ciascuna con la propria storia e la propria unicità, soprattutto se esse sono tutte contemporaneamente in scena. Il rischio è che si releghino alcuni caratteri alla stregua di semplici comparse o stereotipi. Le opere in questione, pertanto, propongono un numero ridotto di personaggi, sovente uno o due gruppi famigliari, le cui storie si intrecciano sull'asse del tempo e/o dello spazio.

Se si prende inoltre in esame il copione di ogni singolo dramma, si nota subito che il numero delle pagine è alquanto esiguo. Ciò potrebbe essere messo in relazione al fatto che i lavori sono stati pensati per essere rappresentati a due a due, dai medesimi attori e in una stessa serata – più precisamente *Terminal 4* e *Terminal 8* (2006), *Terminal 3* e *Terminal 7* (2007) –, ma il vero motivo è in fondo un altro: sempre più consapevole degli ostacoli che le parole pongono sulla strada della comprensione tra esseri umani, Lars Norén si affida a lunghe pause tra le brevissime battute “a ping-pong”, caricandole al massimo di pregnanza emotiva. Che il teatro sociale noréniano non abbia mai avuto il suo centro nella parola è stato già rilevato, ma qui la situazione appare assai più marcata.

Accanto a questo aspetto, di conseguenza, ritroviamo in evidenza l'utilizzo del corpo, ora più che mai indispensabile veicolo espressivo di sentimenti repressi e inconfessabili, e l'uso della voce. È lecito pensare che la comunicazione verbale, dunque, sarà progressivamente abbandonata da Norén e che le battute monosillabiche rappresenteranno semplicemente occasioni per gli attori di impiegare in modo conciso ed efficace la vocalità.

Sarà così più facile trovare un incontro o l'incomprensione reciproca diverrà sempre più il risultato scontato di un'equazione i cui termini sono ormai tutti noti? Non esiste una variabile, un'incognita o una condizione che possa con certezza mutare lo svolgersi dei rapporti umani? Lars Norén è convinto di sì, ma, evidentemente, non sa quanto tempo ci vorrà per trovarla. La partita, insomma, pare ancora tutta da giocare.